

Los teatros de participación y la cuestión de la autonomía.

María Grace Salamanca González. ITESO.

Resumen.

Bajo el nombre de *teatros de participación* se agrupan cuatro corrientes teatrales: psicodrama, teatro del oprimido, teatro playback y teatro espontáneo, ellas comparten el hecho de que el espectador se involucra de manera activa en el suceso escénico contribuyendo a su creación.

Se sostiene que este tipo de práctica teatral posibilita la visibilización de estructuras de poder, potencia la emancipación y el empoderamiento de los que lo practican, de manera que se abre un espacio de diálogo que permite a los integrantes la re-significación autónoma en la conformación de su subjetividad y en la institución y diálogo de lo social.

Palabras clave: Teatro, autonomía, política.

Los teatros de participación.

A principios del siglo XX surgen corrientes escénicas que buscan transformar la relación entre público y actores; buscan crear espacios más allá de la repetición de guiones y modificar los criterios de representación. Estas corrientes son: El psicodrama, el teatro del oprimido, el teatro playback y el teatro espontáneo.

Lo que estas tendencias tienen en común es el hecho de que el público altera lo que se presenta en escena de una manera directa; la audiencia transforma la escena de manera que los actores pierden el dominio de ella y se abre un espacio espontáneo. Esto situado en un contexto escénico.

Recientemente, se formó en la Ciudad de México un movimiento teatral que busca integrar bajo el nombre de "Teatros de Participación" las cuatro propuestas escénicas, de manera que los actores cuenten con una variedad de herramientas para creación estética.

El teatro de participación es un ritual artístico, lo cual significa que se codifica en un lenguaje estructurado. Los actores cuentan con símbolos tanto verbales, como gestuales, y corporales que les permiten comunicarse en la creación escénica, que es siempre espontánea -nunca pre-fabricada, de ninguna manera-, puesto que será indispensable que el público asistente a esa función participe en la co-creación del espectáculo. Se entiende como un suceso escénico dado que involucra seres humanos en vivo, que toman posiciones y relaciones con los otros.

Rea (2008), desde la teoría dramática, postula que los teatros de participación (Teatro Playback) tienen la potencia para abandonar la particularidad de las narraciones y representaciones de la vida humana y posicionar a la audiencia más allá de visiones naturalistas de opresión, explotación,

y más allá de la re- traumatización. Este último factor aparece cuando las historias contadas por los relatores responden a actos de violencia que han sufrido; una de las premisas principales de los teatros de participación es lograr la transformación de la anécdota –siempre particular- en una metáfora con la que no sólo el relator pueda relacionarse.

La autora (Rea, 2008) expone que los espacios teatrales espontáneos dan cabida a un escenario donde la experiencia de vida es presentada como una transformación de la misma, que integra la complejidad de lo que se ha contado, de lo que no se ha dicho y de lo que ha sido deliberadamente omitido. Ve en la estética teatral una posibilidad para romper con las perspectivas naturalistas de la opresión; la estética –a través de la simbolización- hace posible que las culturas y lenguajes distintos puedan establecer bases comunes para la comunicación e interpelación.

La transformación estética.

La estética es comprendida como un proceso de autorreflexión, que no consiste en decir o representar el hacer cotidiano, ni el pensar en los referentes simbólicos detrás de las representaciones, sino en hacer de otra manera lo que habitualmente se hace. Esto significa, que la autorreflexión estética es una re-significación del hacer del sujeto estético, donde es él mismo – por medio de sus imaginaciones- el fundamento de sus universos prácticos y epistémicos (Menke, 2011).

Una presentación no es bella porque lo presentado en ella nos guste sino porque *ella* lo presenta de la forma como el símbolo (lo que está siendo representado) se presenta *para nosotros*. “La presentación bella muestra un mundo de acuerdo con la medida del hombre, porque muestra *algo* de su mundo siempre sólo de tal modo que muestra al mismo tiempo *cómo* él se lo ha apropiado al interpretarlo y entenderlo”. (Menke, 2011, p. 241)

La belleza del arte se da como una adecuación de la creación a un nosotros creador, es cuando hay un ajuste entre una forma de representar el mundo y la representación, donde el sujeto puede hablar de belleza.

Es en este sentido que los teatros de participación representan una alternativa estética, ya que modifican los límites del “nosotros-creador”; lo cual no sólo refiere a que el sujeto estético sea posibilitado de maneras de crearse a sí mismo, sino que la misma distribución del poder de nombrar, hablar, visibilizar u ocultar, es puesta en juego.

El filósofo Rancière (2011b) comprende la estética y la política de manera íntimamente ligada, él entiende la poética (que refiere a la parte reflexiva de la estética) como un reparto de lo sensible. La estética, para Rancière tiene una dualidad: por un lado es una manera de verse afectado por un

objeto o una representación (estética), una manera de habitar lo sensible; y por el otro, la construcción narrativa del saber y el discurso que se pregunta sobre esa construcción (poética).

Para este autor imposible separar la estética de la política, porque el arte por medio de sus representaciones constituye dispositivos que redistribuyen las relaciones entre lo visible y lo decible, los modos de circulación de la palabra; las relaciones de los cuerpos en el teatro o la danza hacen política. (Rancière, 2011b)

Un movimiento llamado político y social es también un movimiento intelectual y estético, una manera de reconfigurar los marcos de lo visible y de lo pensable (...) la política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible. (Rancière, 2011b, p. 198)

Todo el contenido que aparece en la vida cotidiana tiene potencia estética, ya que el arte es una manera de hablar o mostrar cualquier tema. Lo cual es acentuado en las prácticas que se proponen a propósito de los teatros de participación donde cualquier persona puede acceder a la voz para contar su historia y transformarla en poética.

Es de suma importancia tanto para la estética, como para la política y los teatros de participación, la identificación de las voces autorizadas para hablar en contextos determinados, quiénes tienen la capacidad de hablar de los asuntos comunes y quiénes no.

La cuestión política en el arte se entiende en la construcción misma de la comunidad y de las representaciones y significaciones que sobre el mundo se tienen. La relación entre el poder común y la distribución de los cuerpos, lugares y funciones; que no sólo son presentados y representados en el arte, sino contruidos.

Rancière (2011b) distingue entre la noción de política y policía. La policía es una estructuración del espacio común que hace que una situación de dominación aparezca fundada en evidencias sensibles. La dominación se fundamenta siempre en evidencias sensibles (estéticas) entre las personas: hay quienes no hablan realmente, o sólo lo saben hacer a gritos y sin "fundamentos". Durante mucho tiempo este reparto político- estético se ha usado para relegar a clases sociales, incluso durante más tiempo se ha usado para relegar a las mujeres. Por el otro lado, la política es la afirmación de la igualdad de todos para ocuparse de los asuntos comunes.

Es por esto que las artes, la estética, tienen una potencia igualitaria, porque llevan a cabo una especie de "deconstrucción" de las jerarquías: la democratización de los temas, los géneros y los criterios de verosimilitud. (Rancière, 2011a) La relación entre política y estética trata de mostrar la afirmación de que el arte hace mundo.

Estética y la cuestión de la autonomía.

Los teatros de participación hacen política al construir una repartición distinta de lo sensible, esto en lo que respecta al formato; además habría que considerar los contenidos que son representados, sin embargo, por la naturaleza de este tipo de sucesos escénicos éstos pueden variar radicalmente. Lo que sí se hace evidente es que las narraciones que son compartidas en el contexto de los teatros de participación quedan sujetas a la re-significación colectiva.

Cuando las interpretaciones sociales heredadas son cuestionadas se abre un espacio para el surgimiento de la autonomía en los términos que la plantea Cornelius Castoriadis (1993ab). Autonomía remite a la capacidad del sujeto de darse a sí mismo una ley, de sujetarse por sí mismo a las normas que él encuentre conveniente.

Es importante precisar que la autonomía no es el reino del deseo, puesto que lo que se da el sujeto es una ley, una constricción ontológica creada por sí mismo. La autonomía surge con la interrogación explícita sobre el fundamento de los sentidos sociales heredados. Para Castoriadis, la autonomía no se instala en el reino del deber, sino en el de la invención, la imaginación y la conciencia.

Castoriadis (1993ab) propone la imaginación radical como posibilidad psíquica elemental, es esta capacidad la que permite la autonomía. La imaginación radical es la creación de la nada, imaginación, en este contexto, no refiere ni a lo ficticio (como falta de consistencia), ni a lo a-real, sino a la generación de “algo” (refiriéndose a contenidos) nuevo. La imaginación radical es la potencia de la psique humana de crear ex nihilo. Es gracias a esta capacidad humana que se puede escapar de la heteronomía, imaginando maneras distintas de ser. Es por medio de la imaginación que se pueden cuestionar los sentidos sociales heredados y se puede concebir que otra manera de ser es posible.

Desde esta perspectiva, tanto el surgimiento de la imaginación radical, su institución y la misma posibilidad de realización de la autonomía deben entenderse como estratos de lo real, que pueden ser razonables, pero intrínsecamente no racionales, puesto que “lo racional” responde a “lo heterónimo”, a la imposición ontológica de una manera pre-determinada de ser, o en este caso de conocer.

La autonomía trata de resistir a la entropía del presente sin oponer la historia a la tradición, la libertad a la naturaleza; se trata de invitar a los sujetos finitos a una lucidez autocrítica capaz de su propia puesta en cuestión, con la única garantía de la reflexión propia, de la creación propia de sí mismo, que permanece permanentemente abierta y no ofrece dogma último.

Los espacios que se abren en las funciones y talleres de teatros de participación incentivan la puesta en cuestión de los sentidos heredados, dado que los asistentes están no sólo invitados a generar narraciones de sí mismos, y contar las historias en las voces de los testigos /protagonistas, sino que además, gracias a la representación estética realizada por los actores, todos los asistentes están presenciando maneras distintas de interpretar y representar las anécdotas escuchadas por todos.

La razón se encuentra, desde este paradigma, invitada a su auto-superación, es aquí donde el arte con su convergencia entre lo real y lo irreal abre posibilidades explícitas de creación; bajo este ángulo, el arte es un espacio para “hacer surgir”, un espacio para la imaginación radical, para la creación de distintas maneras de ser-a-sí (darse a sí mismo su ser, creación ontológica).

La autonomía se entiende entonces como una apertura ontológica, como la posibilidad de sobrepasar el cerco de información, de conocimiento y de organización que caracteriza a los seres heterónomos; ser autónomo –para Castoriadis (2005b)- significa alterar el “sistema” de conocimiento y de organización (personal y social) existente; significa crear un nuevo *eidós* ontológico, otro sí mismo.

Esta posibilidad de auto-determinación se manifiesta en el ser humano con la capacidad de poner en tela de juicio, de manera consciente, sus propias leyes, o la propia institución cuando se trata de la sociedad. “Lo que es, tal como es, nos permite obrar y crear; lo que es no nos dicta nada. Nosotros hacemos nuestras leyes y por eso también nosotros somos responsables de ellas” (Castoriadis, 2005b. p.214). De manera que en este planteamiento, “La autonomía surge, como germen, desde que estalla la interrogación explícita e ilimitada, no refiriéndose a “hechos” sino a significaciones imaginarias sociales y su fundamento posible” (Castoriadis, 2005a, p.64).

Es precisamente en este sentido en el que los teatros de participación abonan a la autonomía, ya que no solamente instituyen un reparto distinto de lo sensible, no sólo cambian las voces autorizadas para contar historias, sino que al representarlas se abre un espacio que posibilita el cuestionamiento de los sentidos sociales instituidos y ofrece distintas maneras de simbolizar e interpretar la realidad; las anécdotas contadas por los relatores son regresadas a la comunidad simbolizadas estéticamente, lo cual genera una triple representación: la primera es la traducción de una experiencia vital que el relator colectiviza a manera de historia, la segunda representación es la que hacen los actores (siempre sobre la misma historia), y la tercera es la apropiación que hace cada uno de los asistentes de lo escuchado y observado.

Los teatros de participación promueven la posibilidad de que una misma historia, una misma experiencia sea representada de maneras diversas. Incentiva la emancipación del espectador, puesto que no sólo todas las voces están legitimadas para narrar, sino que en escena no se presenta la anécdota oficial, no se trata de representar fielmente lo que el relator cuente, sino de

simbolizar de manera estética la narración de manera que cada asistente pueda integrar la pieza teatral a su experiencia vital.

El ejercicio de improvisación que promueven los teatros de participación exige por parte de los participantes esta auto-superación de la razón, ya que se ven invitados a significar y simbolizar de manera distinta las narraciones compartidas; el ejercicio de los teatros de participación promueve la autonomía individual.

Una de las principales aportaciones de los teatros de participación es la posibilidad de crear comunidad, la colectivización de las historias. No es sólo que se promueve el derecho de todos de hablar, sino que se pone un énfasis en lo público y lo compartido. En apropiarnos de las historias de todos. Esta dimensión apunta a funciones explícitamente sociales y políticas, y en ese sentido a la autonomía social.

Teatros de participación y autonomía social.

Para plantear claramente la relación entre el ejercicio de teatros de participación y la autonomía social será importante comenzar por plantear teóricamente qué es la autonomía social.

Castoriadis distingue entre el ámbito de lo político y de la política. Por un lado, lo político es la realidad de que existen instituciones que monopolizan el poder explícito, que sancionan cuando no se cumplen las leyes instituidas; por el otro lado, el ámbito de la política *“No es el reino de la ley o el derecho, no el de los “derechos del hombre”, ni siquiera el de la igualdad de los ciudadanos como tal: sino el surgimiento en el hacer efectivo de la colectividad del cuestionamiento de la ley”* (Castoriadis, 2005a, p.64). Esta distinción coincide con la diferencia que mostraba Rancière (2011b) entre política y policía; lo político para Castoriadis es la policía para Rancière, *la política* refiere a lo mismo, en ambos.

La autonomía, en el nivel social, es poner en tela de juicio las significaciones imaginarias sociales, es plantear cuestiones como: ¿nuestros dioses quizá son falsos?, o ¿quizá nuestras leyes son injustas? Una sociedad es autónoma cuando reconoce su imaginario social instituyente.

La sociedad autónoma es la que se autoinstituye explícita y conscientemente, que sabe que ella establece sus propias instituciones y significaciones, esto quiere decir también que dicha sociedad sabe que ellas tienen como única fuente su propia actividad instituyente y dadora de significación y que no existe ninguna “garantía” extrasocial. (Castoriadis, 2005b, p.217)

La autonomía social renuncia explícitamente a toda garantía última y no conoce otra limitación que su autolimitación. Esta propuesta implica necesariamente:

Aceptar que las instituciones no son ni “necesarias” ni “contingentes”, es decir, aceptar el hecho de que no existe un sentido dado como regalo ni existe garantía del sentido y que sólo existe el sentido creado en la historia y por la historia, lo cual equivale a decir también que la democracia hace a un lado lo sagrado o que -lo cual en el fondo es lo mismo- los seres humanos aceptan finalmente lo que hasta ahora nunca quisieron verdaderamente aceptar (y que en el fondo de nosotros mismos nunca aceptamos verdaderamente): que son mortales y que en el “más allá” no hay nada. Una sociedad autónoma se hace posible únicamente partiendo de esta convicción profunda e

imposible de la mortalidad de cada uno de nosotros y de todo cuanto hacemos; sólo así se puede vivir como seres autónomos. (Castoriadis, 2005b, p. 218)

El individuo autónomo es aquél que es capaz de pensar libremente, aquél que puede poner en tela de juicio lo los sentidos sociales heredados, es aquel sujeto que sabe por qué hace lo que hace y dice lo que dice; la sociedad autónoma es aquella en la que todos los afectados pueden participar en el diálogo de todo aquello que les atañe, que se creadora e instituyente de todas las significaciones que produce y reproduce.

En lo que respecta a la autonomía social, los teatros de participación abren espacios de diálogo y de colectivización, de generación de comunidad. Se abona a la capacidad de cualquiera de tomar la palabra, a un reparto de lo sensible, de las voces y de la política en el sentido planteado por Rancière. Principalmente porque en una función de teatros de participación no solamente el coordinador de la sesión habla con el relator, sino que se construye un ambiente grupal tal, que todos los asistentes van conociendo las historias de todos, se van distanciando de las imágenes de “los otros” y poco a poco se construye, gracias al suceso escénico, un *nosotros*.

Los teatros de participación, por medio de la representación estética, permiten visualizar estructuras sociales y de poder, lo cual hace comunidad y política, puesto que se pone en el espacio público la presentación y representación de las formas de poder. Aunque el análisis en este sentido es muy interesante, me parece que el primer aporte a la instauración de la política que promueven las prácticas estéticas –particularmente los teatros de participación- es la generación de vínculos sociales explícitos. Es la afirmación, en espacios públicos, de que lo personal es político, dado que todas nuestras historias son colectivas, y pasan por dispositivos de poder, por estructuras sociales y engranajes históricos.

Conclusión.

Si bien es cierto que los teatros de participación no producen por sí mismos la autonomía (nada extrínseco al sujeto podría), también es cierto que abren espacios para la co-creación y representación de las historias susceptibles de convertirse en arte. Esta práctica abona a la creación de rupturas con el reparto instituido de lo sensible, a la democratización los temas, a la colectivización de las historias, posibilita distintas voces en espacios públicos y posibilita la creación de vínculos sociales.

Los teatros de participación devuelven valor a la imaginación como raíz de cualquier significación humana –tanto individual como social-, permiten visualizar que las historias admiten representaciones, que las historias admiten interpretaciones y que cualquiera está legitimado para hacerlo.

Este tipo de teatro modifica los ejercicios de poder instituidos y presenta posibilidad de reflexión estética que promueve la autonomía. Este tipo de teatro sugiere que la piedra de toque de las representaciones individuales y sociales de los sujetos, son ellos mismos y su imaginación. Los teatros de participación son un espacio escénico y estético abierto donde caben todas las historias, y en ese sentido, caben todos los mundos, en las voces de sus creadores.

Bibliografía.

Castoriadis, C. (1993a). *La institución imaginaria de la sociedad: el imaginario social y la institución*. Argentina: Tusquets.

Castoriadis, C. (1993b). *La institución imaginaria de la sociedad: marxismo y teoría revolucionaria*. Argentina: Tusquets.

Castoriadis, C. (2005a). *Ciudadanos sin brújula*. México: Ediciones Coyoacán.

Castoriadis, C. (2005b). *Las encrucijadas del laberinto: Los dominios del Hombre*. España: Gedisa.

Menke, C. (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.

Rancière, J. (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Rancière, J. (2011b). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, España: Herder.

Rea, Dennis. (2008). Refugee performance: aesthetic representation and accountability in playback theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 13:2. Pp. 211-215. DOI: 10.1080/13569780802054901